

Het taboe van de Nederlandse filmcultuur

NEUTRAAL IN EEN VERZUILD LAND

De Nederlandse filmcultuur is altijd een buitenbeentje geweest in Europa. Je hoeft daarvoor niet eens te wijzen op het geringe aantal films van Nederlandse makelij dat jaarlijks in de bioscoop verschijnt. Een betere maatstaf is het bioscoopbezoek: Nederlanders gaan aanmerkelijk minder naar de film dan andere Europeanen. Overal in de wereld draaien dezelfde films, alleen in Nederland komt er minder publiek op af. Er staan hier naar verhouding ook minder bioscopen dan elders in Europa. Nederland komt in alle statistieken steeds op de laatste plaats. Dat onderscheid heeft altijd bestaan voor zover we weten. Het zegt iets over Nederland. Direct over de grens met België en Duitsland begint een andere filmcultuur met meer hartstocht en een grotere intensiteit.

TABEL 1 *Bioscoopbezoek per jaar per hoofd van de bevolking, 1930-2000¹*

	1930	1940	1950	1960	1970	1980	1990	2000
België	8	9	13.4	8.7	3.1	2.1	1.7	2.3
Duitsland	5	6	9.9	10.9	2.7	2.3	1.6	1.9
Engeland	20	22	27.8	9.6	3.5	1.8	1.5	2.4
Frankrijk	7	8	8.9	7.8	3.6	3.3	2.2	2.8
Nederland	3.8	4.5	6.4	4.9	1.9	1.8	1.0	1.4

Sinds 1990 is deze Nederlandse 'afwijking' geleidelijk minder aan het worden. We zijn ons aan het aanpassen nadat we bijna een eeuw lang verzet hadden geboden tegen globalisering en integratie. Dit recente proces van aanpassing aan internationale trends, deze omslag in de Nederlandse filmcultuur is op zichzelf een interessant vraagstuk dat nog nauwelijks bestudeerd is.² Maar minstens zo interessant is de vraag hoe het nu komt, dat de belangstelling voor film en bioscoop hier bijna één eeuw zo duidelijk heeft achtergelopen.³ Wat kan de oorzaak zijn geweest van dit opvallende verschil met het buitenland?

Zo eenvoudig als het is om het huidige aanpassingsproces te verklaren door te wijzen op internationale invloeden, zo moeilijk is het om het vroegere gebrek aan aanpassing te verklaren uit binnenlandse factoren. Daarvoor moeten we bij

onzelf te rade gaan. Er is blijkbaar iets in de Nederlandse samenleving dat tot deze eigenzinnige ontwikkeling heeft geleid. Van oudsher wijst men graag op het calvinistische karakter van de natie, maar de katholieke meerderheid beneden de rivieren heeft altijd hetzelfde patroon gevolgd. Bovendien is deze calvinistische signatuur van de Nederlandse volksaard al lang naar het rijk der fabelen verwezen.⁴ Ik wil daarom een andere verklaring naar voren brengen.

In dit artikel wil ik betogen dat de gebrekkige integratie van film in de Nederlandse samenleving in verband staat met het ontbreken van verzuilde bioscopen. Tot nu toe heeft het onderzoek naar film en verzuiling zich vooral gericht op de houding van de verschillende zuilen tegenover het medium film. We weten inmiddels heel wat over de films die door en voor de zuilen werden gemaakt, en ook over de vrees voor onzedelijkheid en ordeverstoringen, waar de filmkeuring op moest letten. Ik wil nu een kwestie aan de orde stellen die steeds aan de aandacht ontsnapt zodra we onze blik erop richten. Het is onze blinde vlek in de geschiedenis van de verzuiling. Ik neem de bioscoop als uitgangspunt. De bioscoop behoort tot de openbare ruimte, waar iedereen elkaar kan tegenkomen. De zuilen stonden allerm minst onverschillig tegenover wat er in openbare gelegenheden gebeurde. De Bioscoopwet van 1926 is een product van deze zorg. Met behulp van de filmkeuring konden de zuilen toezicht houden op de normen van fatsoen in de bioscoop, waarover een brede consensus bestond. Ze kregen tegelijkertijd een instrument in handen om te controleren welk beeld zij van zichzelf en van elkaar lieten circuleren in de openbaarheid. Zij kozen ervoor om zuilgebonden en -gevoelige voorstellingen zoveel mogelijk te weren uit deze sector van het publieke domein. Van de andere kant probeerde het bioscoopbedrijf de zuilen zoveel mogelijk op afstand te houden door een strikte neutraliteit in acht te nemen. Mijn stelling is dat deze dubbele neutraliteit diepe sporen heeft nagelaten in de filmcultuur. Het eerste deel van mijn betoog gaat over de manier waarop de zuilen de openbaarheid hebben geneutraliseerd. Vervolgens bespreek ik hoe de verzuiling buiten beeld kon worden gehouden in de bioscoop. Tenslotte laat ik zien waarom het filmbezoek hieronder geleden heeft.

Kolonisering van de openbaarheid

De zuilen waren nieuwkomers op het politieke toneel aan het eind van de 19e eeuw. Orthodoxe protestanten, katholieken en later ook socialisten hadden kans gezien zich te organiseren en een aandeel in de politieke macht te verwerven. Ze kregen een erfenis mee van de terugtrekkende, vrijzinnig-protestantse elite in de vorm van het burgerlijk beschavingsoffensief, een streven dat vooral neerkwam op het verheffen van het volk door het populariseren van de elitecultuur. De zuilen namen deze taak over van de oude elite, maar met dit verschil dat zij zich voortaan beperkten tot de verheffing van het eigen volk en zich niet met anderen inlieten.⁵ Op dezelfde manier ondergingen bestaande opvattingen over

natie en openbaarheid een inperking. Elke zuil zag zichzelf nu als de unieke drager van de nationale eenheid en als de exclusieve hoeder van de publieke moraal. In zeker zin werd de staatsvorming van Thorbecke uit 1848, die voor een depolitisering van de godsdienst en een liberalisering van het publieke debat had gezorgd, teruggedraaid.⁶ Binnen de zuilen bestonden zulke vrijheden niet, terwijl er over de zuilen nauwelijks een vrije discussie mogelijk was in het openbaar.

De openbaarheid, voorheen een voor allen toegankelijk gebied waar alleen de overheid toezicht hield, kwam steeds meer onder curatele van de zuilen te staan. Openbare gemakkelikheden, die tot dan toe als gemeengoed werden beschouwd, kregen nu een bijzonder stempel opgedrukt – niet meer het stempel van de standenmaatschappij, maar van de zuilenmaatschappij. Amusement kon weliswaar voor iedereen toegankelijk zijn, maar dat betekende nog niet dat iedere zuil haar aanhang ook de vrijheid gaf om er naartoe te gaan. Hetzelfde overkwam het openbaar onderwijs, de pers, het stemrecht, de vakbond, de sport, de radio, de schouwburg, de kunsten. De plotselinge toename van monumentale, openbare gebouwen tussen 1885 en 1910 – behalve schouwburgen, concertzalen en musea ook gemeentehuizen, postkantoren, stations – is niet de vrucht van deze zuilen, maar van de oude elite die burgerplicht en gemeenschapszin boven hokjesgeest plaatste en dit publiekelijk wilde uitdragen. Katholieken, gereformeerden en socialisten bouwden liever monumenten voor eigen gebruik: kerken, scholen, universiteiten, verenigingspaleizen, patronaatsgebouwen, uitgeverijen. Frank van Vree noemt dit proces, in navolging van Habermas, de kolonisering van de openbaarheid door de zuilen.⁷ De ongebonden, vrije openbaarheid veranderde in de optiek van de zuilen steeds meer in een vijand.

Over de relatie tussen de verschillende zuilen kon in het openbaar niet vrijelijk worden gesproken voor 1960. Terwijl de samenleving verkaveld werd langs ideologische lijnen en het volk gemobiliseerd werd achter de hekken van de zuilen, leidde dit niet tot een levendig debat over en weer. Het meest verzuilde medium, de radio, zweeg er nadrukkelijk over. De film eveneens. In de literatuur of het theater is zelden of nooit een dialoog tussen andersdenkenden gehoord. De neutrale pers meed het onderwerp zoveel mogelijk. Alleen bij politieke confrontaties in parlement en gemeenteraad drong er wel eens iets door tot de openbaarheid. De confessionele partijen vermeden desondanks hun religieuze verschillen breed uit te meten nadat de voorman van het orthodox-protestantse volksdeel, Abraham Kuyper, met zijn antithese de samenwerking van protestanten en katholieken had mogelijk gemaakt in de politiek. Ze hadden bovendien een gemeenschappelijke vijand: de neutralen, het deel van de natie dat niet tot een zuil wilde horen. Daarin werden zij volop gesteund door de socialistische zuil.

De neutralen en de niet-verzuilde openbaarheid zijn het zwarte schaap van de verzuiling. Zij waren niet alleen kleurloze buitenstaanders in de ogen van de

beginselpartijen, maar ze werden tot verdere neutraliteit gedwongen: ze moesten hun mond houden over de beginselen van andersdenkenden en vooral over de ideologische verdeeldheid van Nederland. Deze neutrale houding leidde in veel gevallen tot echte kleurloosheid. Uitzonderingen zoals het conservatieve dagblad *De Telegraaf* waren wel bereid zich tegen de rode zuil te keren, maar ze lieten zich verder zelden uit over de beginselen van andersdenkenden.

Een blinde vlek

Censuur en zelfcensuur hebben in belangrijke mate het beeld van de verzuiling bepaald. Het mechanisme van conflictbeheersing en pacificatie legde beperkingen op aan publieke uitingen. De vrijheid van meningsuiting beschermde de pers tegen censuur vooraf, maar niet tegen zelfcensuur. Openbare vermakelijkheden en kunst konden echter helemaal geen aanspraak maken op enigerlei bescherming door de Nederlandse wet. Toneel viel onder het toezicht van de burgemeester, die paal en perk kon stellen aan alle openbare voorstellingen in zijn gemeente.⁸ Film en radio mochten evenmin een beroep doen op de uitingsvrijheid; ook daarvoor gold een duidelijke voorcensuur.⁹ Deze censuur was bij de verzuilde radio iets anders geregeld dan bij de neutrale film. In beide gevallen werkte men echter met een commissie waarin alle zuilen vertegenwoordigd waren. Gezamenlijk hielden zij toezicht op film en bioscoop in de openbare ruimte, die zij met elkaar moesten delen. In het algemeen belang bewaakten de keurders de goede zeden en de openbare orde, maar inofficieel dienden zij ook het eigen belang. Ze moesten er immers voor waken dat hun eigen zuil niet zou worden 'gekwetst' door een andere zuil. In de praktijk leidde dit tot de ongeschreven regel dat in het openbaar elke toespelings op andersdenkenden achterwege diende te blijven. De openbaarheid was geen plaats om elkaar de les te lezen. Representaties van de verzuilde samenleving bleken in Nederland een even groot taboe als de geslachtsdaad, die in het openbaar ook niet mocht worden getoond.

In romans, toneelstukken, films, radio- en televisieprogramma's – dagbladen zijn een geval apart – wordt van 1914 tot 1960 nadrukkelijk gezweven over wat iedereen in Nederland bezighield: de relatie tussen andersdenkenden. Als over honderd jaar iemand een studie wil maken over Nederland in de 20e eeuw, en daarvoor speelfilms gebruikt als spiegel van cultuur en mentaliteit, dan zal deze onderzoeker niet gauw ontdekken dat er iets als verzuiling heeft bestaan. Dit allesbeheersende en allesdoordringende thema van nationale verdeeldheid heeft nooit een duidelijke plaats gekregen in de kunst en cultuur voor 1960. Er bestaan wel representaties van de afzonderlijke zuilen, van katholieken en protestanten en socialisten, maar niet van de verzuiling zelf, niet van de relaties tussen de zuilen, en al helemaal niet in film. In de literatuur wemelt het weliswaar van de pastoors en dominees, maar zij zullen elkaar zelden of nooit in hetzelfde

boek tegenkomen en in gesprek raken. Representaties van de verzuiling waren taboe. Hetzelfde gold voor de film: elke tegenstelling in de samenleving mocht worden gebruikt voor drama en dramatisering, behalve de verzuiling. Wat is nu schrijnender en realistischer dan de tragische liefde tussen een protestantse jongen en een katholiek meisje? Daarvan lag heel Nederland wakker, want iedereen wist: waar twee geloven slapen op één kussen, daar ligt de duivel tussen. Maar niemand durfde zo'n hartverscheurend thema te verwerken in een roman of een film.

Over dit oorverdovende zwijgen is volgens mij nooit iets gepubliceerd, niet wat film betreft en ook anderszins niet.¹⁰ Deze constatering lijkt in strijd met alles wat er over verzuiling is geschreven in de afgelopen dertig jaar. We weten dankzij deze studies heel goed wat er binnen iedere zuil leefde en hoe men daar vorm gaf aan de eigen beginselen.¹¹ Ook is bekend wat de ene groep van de andere vond en wat men dacht van de omgang met andersdenkenden. Deze regels en opinies waren echter vooral bedoeld voor intern gebruik en minder bestemd voor vreemde oren. De drang om de straat en de openbaarheid op te zoeken om andersdenkenden te overtuigen dan wel te bestrijden, werd meestal van bovenaf ingetoomd om de vrede te bewaren en represailles te voorkomen.¹² Deze discipline werd bovenal verlangd van de neutrale pers en radio, die een onafhankelijk forum hadden kunnen bieden voor een openbaar debat over rivaliserende beginselen. Dat debat kwam nauwelijks van de grond; ieder richtte zich tot de eigen kring en gebruikte daarvoor de eigen organen. De openbaarheid leek onder curatele van de zuilen te staan.

Er bestaat een prachtige studie over literatuur en moderniteit in Nederland, geschreven door Frans Ruiter en Wilbert Smulders.¹³ Zij laten zien hoe Nederlandse schrijvers hebben geworsteld met modernisering en de anti-moderne reactie hierop in de vorm van verzuiling. Het is hen echter ontgaan dat de verbeelding van de verzuiling in de literatuur volledig ontbreekt tot aan de jaren vijftig. Zij vestigen terecht de aandacht op de discussie tussen critici als Ter Braak en Van Duinkerken, maar zo'n spannende confrontatie van andersdenkenden vindt niet haar weerslag in een roman.¹⁴ Zij signaleren overigens wel een satirische roman uit 1847, *Het leesgezelschap van Diepenbeek*, waarin de draak wordt gestoken met de richtingenstrijd tussen orthodoxe, evangelische en vrijzinnige protestanten. In deze roman komt bovendien een hilarisch gesprek voor met een pastoor over de katholieke beginselen en de vrije wil. Het is vrijwel ondenkbaar dat zo'n verhaal na 1914 het daglicht zou hebben gezien. Interessant is daarom het proefschrift van Johan van Zuthem over protestants antipapisme vóór 1925.¹⁵ Hij laat zien hoe dit antipapisme veranderde van een samenbindend element in de strijd tegen de katholieken tot een instrument in de onderlinge strijd tussen verschillende stromingen binnen het protestantisme. Zij konden elkaar als papenvriend verdacht maken en beledigen, zolang ze hun papenhaat maar niet lieten blijken tegenover katholieken. Scheldwoorden en stereotypering werden voortaan in het openbaar tussen de zuilen vermeden

en onderdrukt, maar ze behielden intern een functie, ook al was deze een andere dan in het openbaar.

Omdat iedere zinspelende op een zuil in het openbaar – buiten de eigen kring en buiten het partijpolitieke debat – ongewenst was en riskant, moest zowel de negatieve als de positieve beeldvorming worden onderdrukt. Stereotyperingen en ridiculisering mochten in geen geval, maar een problematisering van onderlinge verhoudingen of een dramatisering van de ideologische tegenstellingen kon al evenmin door de beugel. In de bioscoop leerde je daardoor nooit iets positiefs over andersdenkenden. Een gunstig beeld werd slechts als propaganda ervaren en met grote achterdocht bekeken. De omgang tussen gelovigen en ongelovigen was een taboe waarover in het openbaar niet mocht worden gesproken en zeker niet in de bioscoop. Het was de impliciete taak van de filmkeuring hierop toe te zien. Deze opdracht stond nergens vermeld, maar alle commissieleden wisten wat hen te doen stond.

Je ziet de huiver voor andersdenkenden terug in de filmprogramma's van die tijd. Om de neutraliteit van de bioscoop te waarborgen, moest alles geweerd worden wat mogelijkerwijs aanstoot zou kunnen geven aan een van de zuilen. Over seks en geweld was men het bij de filmkeuring meestal snel eens; iedereen wist toen nog haarfijn wat onzedelijk was. Het werkelijke probleem school in de lange tenen van al degenen die erop uit waren om zich te ergeren aan anderen. De neutrale Bioscoopbond wilde koste wat kost voorkomen dat een van de gezindten zou worden gekwetst door een film. Verzuiling hield immers in: openbare confrontaties vermijden en de lieve vrede bewaren. Dat was ook de verborgen agenda van de centrale filmkeuring, de censuur die tussen 1928 en 1977 elke film moest beoordelen op 'schadelijkheid'. Een moordpartij onder indianen of Chinezen had minder om het lijf dan een vreedzame dialoog tussen een pastoor en een dominee. Die laatste twee mochten elkaar nooit tegenkomen in een film. Dat was allerm minst omdat zo'n ontmoeting triviaal zou zijn of oninteressant, maar omdat hierin het echte dynamiet verborgen zat: erger kon het niet. Films met pastoors, dominees en vakbondslieden waren controversieel. Nu eens klaagde de ene partij dat er een negatief beeld van de eigen achterban werd gegeven, dan weer vreesde de andere partij dat er te veel positieve aandacht en propaganda voor andersdenkenden vanuit ging. De neutrale bioscoop werd een slaaf van de consensus en mocht zich niet mengen in controverses tussen de zuilen. Niemand mocht in Nederland gekwetst worden door een bioscoopprogramma.

Het archief van de filmkeuring zit vol met voorbeelden van deze bijzondere zorg voor de meest exclusieve gevoeligheden van Nederland. Deze belangrijke bron voor de geschiedenis van de filmcultuur is recent ontsloten en op internet toegankelijk gemaakt via de website van Cinema Context.¹⁶ Iedere film, kort of lang, moest in het verleden eerst door de filmkeuring geregistreerd en goedgekeurd worden, voordat een openbare vertoning ervan mogelijk was. Van iedere film heeft men ook een dossier aangelegd. Het gaat om tienduizenden filmtitels. Het is verbazingwekkend hoeveel tijd en energie de keurders hebben

besteed aan de manier waarop het gedachtegoed van een der zuilen in een film mocht worden verbeeld. Een diepreligieuze musical over de hemel, gezien door de ogen van zwarte kinderen, *THE GREEN PASTURES* (1936), werd in eerste instantie verboden en pas een jaar later toegelaten voor personen van veertien jaar en ouder. Toenmalig minister-president Hendrik Colijn en zijn Anti-Revolutionaire Partij hebben hemel en aarde bewogen om de film alsnog tegen te houden. De broer van Colijn wist de film tenslotte te verbieden in Alphen aan den Rijn, waar hij burgemeester was.¹⁷ De korte muzikalfilm *HEAVENLY MUSIC* (1943), die in Amerika een Oscar had gewonnen, werd in 1952 eerst goedgekeurd voor alle leeftijden, maar onmiddellijk daarna verboden voor jong en oud. Opnieuw ging het om muziek in de hemel, waarvan ‘de vermoedelijke uitwerking op het bioscooppubliek zodanig is, dat velen zich in hun godsdienstige gevoelens gekrenkt zullen weten’, aldus het rapport van de filmkeuring. Bijbel-films waren een terugkerende nachtmerrie voor strenggelovige keurders. Naar aanleiding van *SAMSON AND DELILAH* (1949) en *DAVID AND BATHSHEBA* (1951) moest een minister zich komen verantwoorden in de Tweede Kamer. De Duitse film *LUTHER* (1927) over de protestantse theoloog en hervormer Maarten Luther (1484-1546) mocht pas worden vertoond na het aanbrengen van zeventien coupures. Een Franse film voor kinderen over het leven van de heilige Theresa, *LA ROSE EFFEUILLÉE* (1926), was volgens protestantse leden van de filmkeuring schadelijk voor personen tot veertien jaar vanwege het uitgesproken katholieke karakter. De Amerikaanse film *DR JEKYLL AND MR HYDE* (1931) kreeg aanvankelijk een vertoningsverbod omdat hij in strijd was met het katholieke beginsel dat niemand gerechtigd is om met chemische middelen invloed uit te oefenen op de ziel.

Dit is de kern van wat ik de AVRO-cultuur zou willen noemen, naar het voorbeeld van de omroep die zich altijd boven de zuilen verheven waande. De AVRO-cultuur staat voor een gefrustreerde, neutrale openbaarheid waar elke toespelings op een zuil en haar beginselen – katholiek, protestants of socialistisch – taboe is, niet zozeer omdat een neutrale AVRO dat niet zou willen, maar juist omdat de zuilen het niet toestaan. De Nederlandse bioscoop had een hoog AVRO-gehalte: niemand kon zich een buil vallen aan het steriele programma. Het tandeloze Polygoon-journaal voldeed volledig aan deze opgave. Filmvertoners en -verhuurders zochten naar een maximale consensus bij een zo groot mogelijk publiek en probeerden daarbij alle gevoeligheden te vermijden. Net als de AVRO zag de bioscoop zich als hoeder van de ‘nationale gedachte’ die boven de partijen stond. In die zin sloot de neutrale bioscoop meer aan bij de oude, vrijzinnig-protestantse elite en haar liberale erfgoed. Dat maakte de bioscoop niet minder verdacht bij de andere zuilen: zij ontwaarden hier een concurrent, een wolf in schaapskleren, die niet alleen om de aandacht en het inkomen van hun leden streed, maar ook om hun ziel en zaligheid. Zij hadden weinig reden om bioscoopbezoek aan te moedigen. De pastoor of de dominee wilde zijn gelovigen misschien niet helemaal verbieden om naar de bioscoop te gaan – dat had

ook weinig geholpen –, maar hij had ook weinig reden om zo'n bezoek aan te raden. Bovendien liep je als gelovige de kans om in het donker een zitplaats te krijgen naast een ongelovige. Dat was bijna net zo gevaarlijk als een gemengd huwelijk.

Door film als zuivere kunst te legitimeren en te verdedigen probeerden kunstliefhebbers film te onttrekken aan de tucht van de markt en de censuur van de zuilen. De Filmliga kon als onafhankelijk orgaan tussen 1927 en 1931 een semi-openbaarheid scheppen door het geven van besloten voorstellingen waarover uitvoerig in de pers werd geschreven. Het initiatief kwam van intellectuelen en kunstenaars die kunst buiten de hokjesgeest wilden houden. De zuilen hebben het voorbeeld nagevolgd door eigen filmliga's op te richten voor intern gebruik. Als kunst verliep de integratie van film in de cultuur daarom heel voorspoedig, al ging het hier om een beperkt aantal films en een beperkte groep mensen.¹⁸

Iets katholieks, protestants of socialistisch leerde je niet in de bioscoop. Voor toneel gold hetzelfde. De bioscoop en de schouwburg legden zich liever toe op universele waarden en gevoelens, vrijblijvend amusement, zuivere kunst. Daarover bestond consensus. Buitenlandse films kwamen daar trouwens vaak aan tegemoet, want die moesten voor hun internationale distributie toch al afzien van ideologisch gevoelige thema's om hun publieksbereik niet te schaden.¹⁹ De katholieke criticus Janus van Domburg klaagde over de grote schroomvalligheid waarmee alles wat rooms leek, werd weggemoffeld in *DAS MEER RUFT* (1933), nota bene een door Nederlandse katholieken gefinancierde film: 'Zo zitten we aan het eind van de film in een kerk die zowel katholiek als protestants kan zijn en we horen zoetsappige woorden spreken door een man die evengoed dominee als pastoor kan zijn.'²⁰ Het valt desondanks op dat Hollywood veel vrijer omging met het tonen van priesters, dominees en stakingsleiders dan men in Nederland wenselijk vond. De Amerikaanse film maakte ook minder een taboe van de liefde tussen andersdenkenden zoals *ABIE'S IRISH ROSE* (1928) laat zien, een vrolijke film waarin een joodse jongen trouwt met een katholiek meisje, zeer tegen de zin van hun ouders.²¹

Een bijzonder geval is daarom *LE PETIT MONDE DE DON CAMILLO*, een komedie uit 1951. Fernandel speelt hierin een Italiaanse pastoor die voortdurend ruzie maakt met de communistische burgemeester van het dorp, Peppone. De pastoor en de burgemeester leveren elkaar allerlei streken om hun eigen aanhang in het dorp te vergroten. De film steekt duidelijk de draak met de Koude Oorlog, maar in Nederland moet hij een heel andere lading hebben gekregen. De openlijke bespotting van rivaliteiten en vooroordelen moet voor velen als een bevrijding zijn gekomen. Iedereen kwam daarbij aan zijn trekken. De katholieken mochten zich verheugen in Fernandel als hun grote held van het roomse geloof. De andere gezindten kregen eindelijk de kans om in het donker van de bioscoop heel hard te lachen om een dubieuze pastoor. Het was ondenkbaar geweest dat



LE RETOUR DE DON CAMILLO (1953) met Fernandel als pastoor Don Camillo (rechts) en Gino Cervi als de communistische burgemeester Peppone. Bron: Filmmuseum, Amsterdam

zo'n film ooit in Nederland zou zijn gemaakt, want iedere toespeling op de zuilen en hun onderlinge wrijvingen was taboe. Een Nederlandse versie van DON CAMILLO zou zeker zijn veroordeeld en gecensureerd als 'kwetsend' voor een van de minderheden in het land, in dit geval zowel de katholieken als de socialisten. Het katholieke België had veel minder moeite met dit soort humor. In 1955 regisseerde Edith Kiel een Vlaamse variant van Don Camillo, *MIN OF MEER*, waarin meneer pastoor het weer aan de stok krijgt met de burgemeester. De film ging zonder bezwaren door de Nederlandse filmkeuring. Dankzij de Koude Oorlog is DON CAMILLO in zijn Italiaanse en Vlaamse vermomming ontsnapt aan het wakende oog van de censuur en werd hij een doorslaand succes.

Wat hierboven is gezegd over buitenlandse films, geldt in verhevigde mate voor de nationale filmproductie. Wie Nederlandse speelfilms bestudeert als een spiegel van de cultuur, kijkt in een diepe leegte. De verzuiling ontbreekt vrijwel volledig in bioscoopfilms die vóór 1960 zijn gemaakt. Representaties van de verzuiling waren immers taboe in het openbaar. Binnen de beslotenheid van de

zuil kon de eigen identiteit wel worden uitgedragen; elke zuil maakte films voor de eigen aanhang, niet bestemd voor de blik van de ander. Het is daarom interessant de Nederlandse speelfilms, die voor een breed publiek gemaakt werden, opnieuw te bekijken door de politiek-correcte bril van de verzuiling. De film die dan als eerste opvalt, is *WEEERGEVONDEN*, een melodrama uit 1914 over de dochter van een orthodoxe jood, die door haar vader wordt verstoten omdat zij met een socialist trouwt. Het is uitgesloten dat er vóór 1960 een soortgelijke film kon worden gemaakt over de liefde tussen een protestant en een socialist of tussen een katholiek meisje en een ongelovige jongeman. De AVRO-cultuur maakte zo iets onmogelijk.

Een ander voorbeeld is *MERIJNTJE GIJZEN'S JEUGD* uit 1936, de verfilming van een populair jongensboek van A.M. de Jong. Het verhaal speelt zich af in een Brabants dorpje, waar Merijntje opgroeit en het leven verkent. Het katholieke geloof en de pastoor zijn in deze omgeving onvermijdelijke ingrediënten, waar het boek ook dankbaar gebruik van maakt, maar voor de bioscoop vormden ze een probleem. Er kwam nog een extra handicap bij: de schrijver was een gevierde auteur van de sociaaldemocratische zuil. Om deze brisante conflictstof onschadelijk te maken, werd allereerst het katholieke lid van de Centrale Commissie voor de Filmkeuring, pater Hyacinth Hermans, als adviseur aangesteld bij de productie. Hij genoot het vertrouwen van zijn geloofsgenoten en van zijn collega-keurders. Zijn aanwezigheid bij de opnamen leek verdacht veel op censuur, maar daar stond tegenover dat de film later niet gehinderd zou worden bij de keuring. Daarenboven beloofde de schrijver van het boek zelf de rol van de pastoor te zullen spelen: hij zette zijn eigen reputatie als sterauteur op het spel. De uiterst merkwaardige opvattingen over God, die Merijntje er op na hield in het boek, bleven verder buiten de film. Zo scheerde *MERIJNTJE GIJZEN'S JEUGD* langs de afgrond van de neutraliteit.

Misschien begint hier het antwoord op de vraag, waarom de filmproductie in Nederland zo zwak is geweest. Een deel van het antwoord ligt ongetwijfeld in de kleine thuismarkt. Er zijn echter kleine landen als Denemarken en Zweden waar dit gegeven nauwelijks een belemmering betekende. Een beter argument is volgens mij dat de zwakke productie te maken heeft met de versnippering van het publiek. De filmmakers wilden wel, maar ze kregen geen gelegenheid om een groot publiek voor zich te winnen. De markt was niet alleen klein, maar ook nog gefragmenteerd door de verzuiling. Katholieken, protestanten en socialisten konden niet als groep worden aangespoord om zichzelf te gaan bekijken in de bioscoop, want dat soort films mocht niet in het openbaar worden vertoond. Neutrale films daarentegen waren min of meer verdacht als propagandafilms voor de verkeerde zuil. Alleen films over het Koninklijk Huis ontkwamen aan dit odium.

Er zijn inderdaad pogingen gedaan om in te spelen op het Oranjegevoel, bijvoorbeeld in *WILLEM VAN ORANJE* (1934) en *VEERTIG JAREN* (1938). Oranje-

Schrijver A.M. de Jong speelt voor pastoor in MERIJNTJE GIJZEN'S JEUGD (1936). Rechtsboven staat de stempel van de Filmkeuring. Bron: Filmmuseum, Amsterdam



films moesten echter als 'nationale films' langs alle klippen van de verzuiling laveren. Ze zijn toonbeelden van de AVRO-cultuur, die in haar uitingen ernstig belemmerd werd door haar verplichte neutraliteit. 'Wij blijven het land van de honderd gezichten en secten', schreef H.G. Cannegieter in 1938 naar aanleiding van de nieuwe speelfilm over het regeringsjubileum van koningin Wilhelmina, VEERTIG JAREN.

'Bij een nationale eenheidsbetoging moet ieder het zijne hebben: de Katholiek zijn processie, maar dan ook de Protestanten hun dominee en de socialisten hun Troelstra. Doch aan Troelstra ergert zich de kapitalist, die zijn goeie geld toch niet heeft gegeven om zich te ergeren. Dus moet Troelstra er weer uit, maar nu ergert zich de arbeider weer.'

De Oranjefilms hebben bij lange na niet zoveel succes gehad als de Jordaanfilms DE JANTJES (1934) en BLEEKE BET (1934). De nationale gedachte leende zich slecht voor een nationale emotie. De suggestie van een gemeenschappelijke, Nederlandse identiteit in de Jordaanfilms ontstond vooral door te abstraheren

van alle zuilgevoelige elementen in de populaire cultuur. Iedereen was vrij om zijn eigen identiteit te projecteren op neutrale, identiteitsloze filmpersonages.

Bert Haanstra's waanzinnig populaire komedie *FANFARE* zorgde in 1958 voor de grote doorbraak. *FANFARE* werd het Nederlandse antwoord op *DON CAMILLO*. De film laat op luchtige wijze zien hoe een kleine onenigheid tussen muzikanten eerst leidt tot een splitsing van de dorpsfanfare en vervolgens uitgroeit tot een diepe breuk die dwars door de dorpsgemeenschap loopt. Nog nooit had Nederland zo onstuimig gelachen als bij deze film. *FANFARE* bracht het grote taboe in beeld, maakte disharmonie tot hoofdthema en koos de hokjesgeest als mikpunt. Miljoenen moeten hebben aangevoeld dat deze wereld hen heel bekend voorkwam, maar ze konden het niet hardop zeggen. Niemand van de filmcritici heeft het indertijd aangedurfd om expliciet te schrijven dat *FANFARE* een satire op de verzuiling kon zijn. De bevrijdende lach kondigde een nieuw tijdperk aan.



De gespleten dorpsharmonie in FANFARE (1958) heeft ook twee dirigenten: Albert Mol (links) en Henk van Buuren. Foto: Jutka Rona. Bron: Filmmuseum, Amsterdam

Politieke economie

Integratie, schaalvergroting en homogenisering zijn onverbrekkelijk verbonden met het moderniseringsproces.²² De zuilen hebben zich altijd verzet tegen de homogeniserende werking van modernisering, markt en industrialisatie. Homogenisering betekende immers identiteitsverlies, terwijl katholieken, protestanten en socialisten juist streefden naar een versterking van de eigen identiteit. Ook het openbare debat heeft een homogeniserende werking: het leidt volgens Habermas langs rationele weg tot consensus. Daar hadden de zuilen geen belang bij. Zij wilden zich profileren, identiteit uitstralen en hun aanhang mobiliseren. Ze gebruikten daarvoor de eigen media, maar meden tegelijkertijd het publieke debat. Schuilt er in dit verzet tegen homogenisering en identiteitsverlies misschien een verklaring voor de afwijkende ontwikkeling van de Nederlandse filmcultuur? Om deze vraag te beantwoorden doe ik een beroep op de politieke economie van de verzuiling, zoals ik het poldermodel uit de eerste helft van de twintigste eeuw zou willen typeren. De redenering verloopt als volgt.

Openbare gemakkelikheden hebben sinds 1890 een enorme groei doorgemaakt dankzij toenemende koopkracht, meer vrije tijd en een groter bereik van de media.²³ Er ontstonden nieuwe vormen, technieken en instituties van massavermaak. Publieke evenementen kregen een steeds grotere uitstraling dankzij de media. Een goed voorbeeld is de sport; wedstrijdsporten als voetbal en wielrennen kwamen snel tot ontwikkeling en maakten nationale kampioenschappen mogelijk.²⁴ Er kwam een nationale markt voor ontspanning en vermaak met een professioneel aanbod. Deze modernisering maakte korte metten met het negentiende-eeuwse streven van de liberale elite naar een ‘veredeling van de volksvermaken’, maar botste ook met de nieuwe zuilen. Het lijkt erop dat de zuilen een greep hielden op het lokale verenigingsleven en de amateurclubs, van voetbal en atletiek tot toneel en muziek, terwijl op landelijk niveau een markt ontstond voor professionals. Er bestond daarnaast een niet-verzuilde openbaarheid op stedelijk niveau. Schouwburgen, concertzalen en musea waren vaak het initiatief van particulieren die een bijdrage wilden leveren aan de publieke zaak en de kwaliteit van hun stad. Bovendien maakte het stedelijk initiatief soms de oprichting van een eigen toneelgezelschap of orkest mogelijk, gelieerd aan de plaatselijke schouwburg of concertzaal. Dit deel van de openbaarheid werd niet betwist, zolang er maar toezicht bestond op de programmering.

De relatie tussen leiding en aanhang van een zuil is wezenlijk anders dan die tussen producenten en consumenten in een vrije markt. Het eerste model werkt top-down, het tweede bottom-up. Zuilen hebben weliswaar hun eigen media en de bijbehorende productiemiddelen, maar vooral hebben ze een eigen publiek, een achterban die ze kunnen mobiliseren. Ze hebben daardoor greep op de vraagzijde van de markt. Ze kunnen hun achterban voorschrijven om alleen goedgekeurde producten en diensten uit eigen kring af te nemen. Ze kunnen de

achterban ook ontmoedigen om bij de concurrentie te kopen. Ze kunnen bovendien concessies afdwingen bij vrije ondernemers onder dreiging van een boycot. Kortom, vraag en aanbod staan hier in een andere verhouding tot elkaar dan in een vrije markt. Dit kan tot spanningen leiden tussen het verzuilde en het niet-verzuilde deel van de markt. Het zal niet verbazen dat deze spanning vooral tot uiting komt in de betwiste gebieden van de openbaarheid, bij de media en de openbare gemakkelikheden. In betwist gebied kunnen we zien welke gevolgen dit heeft: de markt blijkt niet volledig te functioneren wegens kartelvorming, gedwongen winkelnering, gesloten circuits, soevereiniteit in eigen kring.

Staatsonthouding is een kenmerk van de Nederlandse politiek vóór 1940. Dat wil niet zeggen dat er in de praktijk geen grote infrastructurele werken konden worden uitgevoerd, maar in beginsel bestond er grote terughoudendheid tegenover overheidsbemoediging. De partijen die tussen 1890 en 1940 parlement en regering domineerden – liberalen, protestanten en katholieken – waren steeds voorstanders van staatsonthouding geweest, maar zij hadden hiervoor totaal verschillende, bijna tegengestelde motieven. De liberalen wilden de overheid zoveel mogelijk buiten de economie en de markt houden. De confessionelen daarentegen wensten de overheid zoveel mogelijk te verbannen uit het culturele en maatschappelijke leven, inclusief de openbaarheid. De liberalen hielden de aanbodzijde vrij, terwijl de andere zuilen de vraagzijde koloniseerden en controleerden. Alleen de socialisten zagen een grotere rol voor de staat weggelegd, maar zij zaten niet in de regering.

Tegelijkertijd stond de Nederlandse economie bekend als een kartelparadijs.²⁵ Niet-verzuilde brancheorganisaties floreerden in Nederland meer en beter dan elders. Prijsafspraken waren heel gewoon; een verdeling van afzetgebieden kwam vaak voor; een vrije vestiging van beroepen en bedrijven was eerder uitzondering dan regel. Dit schikken en plooiën in de economie zette ook een rem op concurrentie en innovatie.

Tussen kartelvorming en verzuiling bestaat een verwantschap. Het branchekartel van de bedrijven is de economische tegenhanger van het ideologische kartel van de zuilen. Terwijl de ondernemers onderling de handel en de concurrentie reguleerden, probeerden de zuilen de maatschappelijke vraag van hun aanhang op bepaalde terreinen te kanaliseren. Zonder dat de overheid eraan te pas kwam, ontstond op deze wijze toch een ordening van de markt, in het bijzonder rond openbare gelegenheden zoals de bioscoop, waar zuilen en ondernemingen op elkaar botsten. De zuilen streefden naar een disciplinerende van de vraagzijde. De ondernemers antwoordden met de vorming van een aanbodkartel. Vanaf 1921 werkten de filmverhuurders en bioscoophouders samen in een organisatie, de Nederlandsche Bioscoopbond, die de gemeenschappelijke belangen moest dienen en zich strikt neutraal opstelde tegenover de zuilen.²⁶

Dit strategisch gedrag is volgens mij de kern van het probleem met de Nederlandse filmcultuur. Het filmaanbod bleef in handen van de commercie, terwijl de vraag van het publiek onder toezicht van de zuilen kwam te staan. De zuilen

gebruikten censuur en zelfcensuur om greep te krijgen op het programma van de bioscoop, zoals in het voorafgaande is betoogd. Ze haalden toespelingen op een zuil zoveel mogelijk uit het programma en drongen de bioscopen in het isolement van de neutraliteit. Ze konden bovendien invloed uitoefenen op het gedrag van hun achterban en ze zagen kans een rem te zetten op het bioscoopbezoek met behulp van lokale belastingen. Van de andere kant was het film- en bioscoopbedrijf voldoende georganiseerd in de Nederlandsche Bioscoopbond om de risico's van een verminderde belangstelling af te dekken met behulp van kartelafspraken. De confrontatie tussen ondernemers en zuilen moest tenslotte leiden tot een nieuw evenwicht. Er ontstond een win-win situatie, zoals dat tegenwoordig heet: een oplossing waar 'iedereen' iets bij leek te winnen. De markt kwam weliswaar niet volledig tot ontwikkeling, net zo min als de cultuur, maar alleen een kniesoor lette daarop.

Ik wil de verklarende kracht van deze analyse demonstreren aan de hand van een kwestie die jarenlang de gemoederen beheerst heeft, de vermakelijkheidsbelasting. In de negentiende eeuw hadden de Nederlandse gemeenten het recht gekregen om een Belasting op Openbare Vermakelijkheden te heffen. Het lokale bestuur maakte er graag gebruik van. Toen de bioscoop een succes bleek te zijn, ontstond al snel de gewoonte om de toegangsprijs met twintig procent of meer te belasten. Zo'n heffing is echter geen vanzelfsprekendheid, zoals een vergelijking met het buitenland kan laten zien. In België heeft het bijvoorbeeld lang geduurd voordat de steden een bioscoopbelasting wilden invoeren; ook staangelden op kermissen ontbraken hier veelal.²⁷ Dit heeft te maken met een andere houding van het stadsbestuur en de plaatselijke middenstand tegenover feestelijkheden en jaarmarkten. Steden concurreerden met elkaar om de gunst van het publiek; ze probeerden bezoekers van buiten aan te trekken door speciale evenementen te organiseren. Dit publiek zorgde voor grotere inkomsten en welvaart in de stad. In Nederland had men een andere filosofie en werden zulke evenementen rechtstreeks belast door de overheid.

Welke invloed heeft de vermakelijkheidsbelasting gehad op het bioscoopbezoek? De ondernemers hebben hierover altijd veel geklaagd. Als zij de heffing volledig zouden doorberekenen in de toegangsprijzen, zou de prijsstijging een drukkend effect uitoefenen op het bezoek en de recettes. De bioscopen wilden graag hun inkomsten op peil houden, terwijl de zuilen de belasting juist beschouwden als een middel om het bezoek aan banden te leggen. De grote vraag was nu, in hoeverre het bioscoopbedrijf in staat was de belastingdruk af te wettelen op het publiek. De krachtsverhoudingen in de markt waren aanzienlijk opgeschoven in het voordeel van de Bioscoopbond, die de vrije concurrentie reguleerde met kartelafspraken. De ondernemers waren onder monopolistische omstandigheden in de gelegenheid het dreigende verlies aan inkomsten te compenseren door hogere toegangsprijzen te vragen en minder bioscopen te bouwen. Zij kregen dan wel minder bezoekers, maar de netto-opbrengst bleef

ongeveer hetzelfde. Zuilen en ondernemers bereikten op deze wijze ieder hun doel: een afnemende filmbelangstelling bij gelijkblijvende inkomsten.

In de politieke economie van de verzuiling is het plausibel een verband te leggen tussen de economische macht van de Bioscoopbond enerzijds en de politieke macht van de zuilen anderzijds. Volgens deze opvatting zal de door beide partijen gecontroleerde en ingetoomde werking van de markt uiteindelijk ertoe leiden dat het bezoek daalt vanwege de hogere toegangsprijzen, maar ook dat de bioscooprecettes en de belastingopbrengst hiervan weinig hinder ondervinden. In dit licht is het kartel van de Nederlandsche Bioscoopbond een strategisch antwoord geweest op de verzuiling. Het compromis verklaart tevens waarom het Nederlandse publiek minder vaak naar de bioscoop ging.

Een empirische toetsing zou deze analyse verder kunnen staven. Gegevens over bezoekersaantallen en recettes zijn in veel gemeentearchieven wel aanwezig, al zijn ze niet te herleiden tot afzonderlijke bioscopen of filmtitels. Voor een verdergaande toetsing hebben we bovendien meer inzicht nodig in de structuur van het filmaanbod, de patronen van de filmdistributie, de spreiding van bioscopen en de interactie tussen filmvertoning en -verhuur. Veel van de hiervoor benodigde informatie is inmiddels via internet ontsloten dankzij het nieuwe onderzoeksinstrument voor de geschiedenis van de filmcultuur, *Cinema Context*.²⁸ Hier vindt de onderzoeker niet alleen encyclopedische details over filmtitels, bioscopen, mensen en bedrijven, die een rol hebben gespeeld in de lokale en nationale filmcultuur. Maar ook zijn al deze gegevens zodanig met elkaar verbonden, dat het hele corpus op systematische wijze kan worden geanalyseerd. De gegevens zijn beschikbaar voor kwantitatief en kwalitatief onderzoek. Je kunt ze gebruiken voor een statistische analyse, voor een onderzoek naar de groei en expansie van de filmcultuur of voor een studie van sociale netwerken in bioscoopketens en vertoningscircuits. Het is zelfs mogelijk om de verzamelde informatie te koppelen aan gegevens uit heel andere gebieden van de wetenschap zoals de sociale geografie en de demografie. Je kunt bijvoorbeeld de geschiedenis van een bioscoop in verband brengen met de veranderende samenstelling van de bevolking in de regio. Of je kunt de geografische verspreiding van het bioscoopbedrijf in de loop der jaren visualiseren. Van groot belang is tenslotte dat verwante databases in verschillende landen aan elkaar zullen worden gekoppeld. Het zou een grote doorbraak betekenen. Er ontstaan dan nieuwe perspectieven voor internationaal vergelijkend onderzoek. De agenda van dit toekomstige onderzoeksveld is nog vrijwel leeg. Het hoeft niemand te verbazen als het raadsel van de merkwaardige verschillen in bioscoopbezoek tussen landen straks een hoge prioriteit zal krijgen. *Cinema Context* is er klaar voor.

Conclusie

Had het anders kunnen lopen met de Nederlandse filmcultuur als de bioscopen verzuild waren geweest? Het is niet onmogelijk dat de liefde voor film eerder zou zijn opgebloeid en met meer passie. De zuilen waren allerminst afkerig van massamedia. Krant, radio en televisie zijn tot grote bloei gebracht onder hun vleugels. Alleen film en bioscoop hebben ze altijd buiten de deur gehouden. De bioscoop is het enige massamedium dat volledig neutraal is gebleven. De Nederlandsche Bioscoopbond, die sinds 1921 de bedrijfstak vertegenwoordigde, heeft zich steeds met hand en tand verzet tegen elke schijn van verzuiling. De Bond heeft daarmee de integratie van het medium tegengewerkt. De verschillende gezindten bleven de bioscoop net als de AVRO-radio meer zien als een concurrent dan als een bondgenoot. Er zijn rond de Eerste Wereldoorlog wel pogingen gedaan om bioscopen ideologisch te binden. De katholieken hadden de Witte Bioscoop en de Familie Bioscoop, de socialisten hebben een Roode Bioscoop gekend. De wens was er wel, maar de exploitatie bleek niet levensvatbaar, zeker niet toen de Bioscoopbond een stokje ging steken voor een niet-neutrale programmering. Wie zijn gezindheid wilde uitdragen met behulp van film, moest een besloten voorstelling organiseren.²⁹

Over de verzuiling zijn bijzonder veel en interessante publicaties verschenen, maar we weten helaas weinig over het niet-verzuilde deel van Nederland. Er is ook weinig bekend over het beeld van andersdenkenden, dat in neutraal Nederland circuleerde. Ik zou willen pleiten voor meer onderzoek naar de neutrale AVRO-cultuur, die volgens mij tussen de zuilen werd platgewalst samen met de nationale gedachte. De Nederlandse filmcultuur is de dupe geworden van deze geneutraliseerde en steriele openbaarheid, zoals ik in dit artikel heb betoogd. Historici hebben altijd veel aandacht besteed aan de beginselpartijen, terwijl de neutralen en onafhankelijken vaak gelijk gesteld werden met liberalen. Zo zagen de andere zuilen het graag. Het hoorde bij hun strategie om de openbaarheid te koloniseren en de vrije ruimte van een ongebonden domein zo klein mogelijk te maken en te reguleren. De historische wetenschap heeft zich nog niet helemaal bevrijd van deze visie.

Noten

1 *Cinema, TV and radio in the EU, data 1980–2002*, Luxembourg 2004; M. Gyory & G. Glas, *Statistics of the film industry in Europe*, Brussel 1992; Jaarverslagen Nederlandse Bioscoopbond 1930–1990; A. Jason, *Handbuch der Filmwirtschaft*, Berlin 1932.

2 J. de Haan, 'Populariteit van de bioscoop gestegen', in: J. de Haan e.a., *Tijdverschijnselen: impressies van de vrije tijd*, Den Haag 2003, p. 78–81.

3 Deze vraag staat ook centraal in het door NWO gefinancierde onderzoeksprogramma 'Cinema, modern life and cultural identity, 1896–1940'. De auteur van dit artikel is een van de deelnemers.

4 G. J. Schutte, *Het calvinistisch Nederland: mythe en werkelijkheid*, Hilversum 2000, p. 9-26, p. 202-210.

5 J. D. Wolffram, 'Schikken en inschikken: plaatselijke elites in tijden van verzuiling, 1850-1920', in: J. C. H. Blom & J. Talsma (red.), *De verzuiling voorbij: godsdienst, stand en natie in de lange negentiende eeuw*, Amsterdam 2000, p. 92-94. Wolffram baseert zich hier voornamelijk op John Helsloot, *Vermaak tussen beschaving en kerstening: Goes 1867-1896*, Amsterdam 1995; F. Groot, 'Vlaggen in top en stenen door de ruiten: de natie in de steigers, 1850-1940', in: J. C. H. Blom & J. Talsma (red.), *De verzuiling voorbij*, p. 171-200.

6 H. te Velde, *Gemeenschapszin en plichtsbefef: liberalisme en nationalisme in Nederland, 1870-1918*, Den Haag 1992; P. de Rooy, *Republiek van rivaliteiten: Nederland sinds 1813*, Amsterdam 2002.

7 F. van Vree, *De politiek van de openbaarheid: journalistiek en publieke sfeer*, Groningen 2000.

8 T. Schiphof, *De vrijheid van het toneel: een studie naar de juridische beperkingen van de vrijheid van het toneel in Nederland en Engeland in grondrechtelijk perspectief*, Amsterdam 1994.

9 H. Wijfjes, *Radio onder restrictie: overheidsbemoeiing met radioprogramma's 1919-1941*, Amsterdam 1988; J. H. J. van den Heuvel, *De moraliserende overheid: een eeuw filmbeleid*, Utrecht 2004.

10 Ik beperk mij hier tot de interactie tussen de zuilen zoals voorgesteld en verbeeld in de media en de kunsten. Diennek Hondius heeft een sociologische studie geschreven over de sociale realiteit van *Gemengde huwelijken, gemengde gevoelens: aanvaarding en ontwijking van etnisch en religieus verschil sinds 1945*, Den Haag 1999.

11 In *De verzuiling voorbij* van J. C. H. Blom & J. Talsma (red.) wordt de balans van vele jaren verzuilingsonderzoek opgemaakt.

12 Nico Randeraad wijst erop dat het verzuilingsonderzoek nog weinig aandacht heeft besteed aan de interactie tussen de zuilen. Als het onderzoek zich meer zou richten op manifestaties van verdeeldheid dan op die van participatie, wordt ook het mechanisme van conflictbeheersing beter zichtbaar. N. Randeraad, 'Het geplooid land', in: J. C. H. Blom & J. Talsma (red.), *De verzuiling voorbij*, p. 134-138.

13 F. Ruiter & W. Smulders, *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*, Amsterdam 1996.

14 Over de relatie tussen katholieke literatuurcritici en hun andersdenkende collega's, zie ook M. Sanders, *Het spiegelen venster: katholieken in de Nederlandse literatuur, 1870-1940*, Nijmegen 2002.

15 J. van Zuthem, 'Heelen en halven': *orthodox-protestantse voormannen en het 'politiek' anti-papisme in de periode 1872-1925*, Hilversum 2001.

16 www.cinemacontext.nl

17 H. Langeveld, *Schipper naast God: Hendrikus Colijn 1869-1944, deel twee 1933-1944*, Amsterdam 2004.

18 A. van Beusekom, *Kunst en amusement: reacties op de film als een nieuw medium in Nederland, 1895-1940*, Haarlem 2001.

19 Zie R. Vasey, *The world according to Hollywood, 1918-1939*, Exeter 1997.

20 *De Nieuwe Eeuw*, 2 februari 1933.

21 ABIE'S IRISH ROSE (1928) beleefde zijn Nederlandse première eind 1929 in Amsterdam in het Tuschinski Theater en had veel succes. Zie www.cinemacontext.nl

22 H. Knippenberg & B. de Pater, *De eenwording van Nederland: schaalvergroting en integratie sinds 1800*, Nijmegen 1992.

23 P. Bailey, 'The politics and poetics of modern British leisure', *Rethinking History*, vol. 3, nr. 2 (1999), p. 131-175.

24 R. Stokvis, *Sport, publiek en de media*, Amsterdam 2003. Marjet Derks heeft laten zien hoe sport werd opgenomen in de zuilen via de jeugdzorg en zo de kern kon worden van de opkomende jeugdcultuur. M. Derks, 'Fiere sportlijven en kenauturnsters: katholieke percepties van moderne sportbeoefening, 1910-1940', in: D. J. Wolffram (red.), *Om het christelijk karakter der natie: confessionelen en de modernisering van de maatschappij*, Amsterdam 1994, p. 59-88.

25 J.L. van Zanden & A. van Riel, *Nederland 1870-1914: Staat, instituties en economische ontwikkeling*, Amsterdam 2000, p. 48-51, p. 322-329. Van oudsher bestonden er talloze niet-verzuilde kartels van notarissen, doktoren, ondernemers en andere groepen, die de onderlinge concurrentie reguleerden met afspraken en vestigingsregels. De Nederlandsche Bioscoopbond volgde deze traditie.

26 K. Dibbets, 'Het bioscoopbedrijf tussen twee wereldoorlogen', in: K. Dibbets & F. van der Maden (red.), *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940*, Weesp 1986, p. 229-270.

27 G. Convents & K. Dibbets, 'Verschiedene Welten: Kinokultur in Brüssel und in Amsterdam, 1905-1930', *Die alte Stadt*, vol. 29, nr. 3 (2001), p. 240-246.

28 Nwo heeft de ontwikkeling van Cinema Context mogelijk gemaakt dankzij een investeringssubsidie voor digitalisering. Het project werd verder ondersteund door het Nederlands Film-museum, het Instituut voor Beeld en Geluid, de Universiteit Utrecht en de Universiteit van Amsterdam. De technische infrastructuur is gebouwd door het Digitaal Productiecentrum van de Universiteitsbibliotheek van Amsterdam. De leiding van het project berustte bij Karel Dibbets.

29 Er zijn heel wat filmvoorstellingen georganiseerd door katholieke, protestantse en socialis-tische verenigingen in besloten kring. Over de frequentie en de omvang is vrijwel niets bekend. Besloten voorstellingen kwamen ook in andere landen veelvuldig voor. Er zijn echter geen aanwij-zingen dat zulke programma's in Nederland meer publiek trokken dan in het buitenland.